



GYURIS GERGELY

AZ OLVASÓ JELENTÉSKÉPZŐ SZÁNDÉKA

(Bret Easton Ellis: *Glamoráma*)

Az elemzés tárgyául választott szöveget két szempontból tartom hasznosnak a szimulákrum felől megközelíteni. Egyrészt a Baudrillard által teoretizált problémakör¹ jól kivehetően tematizálódik a regényben, mondhatni, ez az, amit a cselekmény igazi tétjeként jelölhetnénk meg. Másrészt, bár az ábrázolt tárgyiasságok lehengerlően nagyszámú és iteratív szerepeltetése látszólag egy világszerű, a referenciális olvasás sikerével kecsegtető befogadási stratégiának kedvez, ez a lehetséges olvasási mód alapjaiban rendül meg, mielőtt még az elsődleges befogadás egyáltalán elnyerné esztétikai implikációit. Hogyan is tekinthetnénk a „valóságból” nyert köznapi tapasztalatainkkal összeegyeztethetőnek például a topmodellekből álló terrorista szervezet ténykedését?

Első hallásra talán erősen fellengzősnek hathat egy mára már a közhely diszkrét bájával rendelkező irodalomelméleti megfontolás emlegetése, ugyanakkor a *Glamoráma* kapcsán mégis kétségkívül indokolt: a szerző, évekkel az *Amerikai Psycho* botrányos fogadtatása után, újra csak interjúkban volt kénytelen cáfolni, hogy Victor Ward valójában ő lenne, vagy hogy privát élete és a regénybeli események közötti bármiféle azonosítás megalapozott.² (Ami annál is érdekesebb, mivel a *Glamoráma* sokkal megfontoltabban bánik az erőszak és a pornográfia „művészi” megjelenítésével, így nem valószínű, hogy a fenti feltételezések érdekvédelmi szervezetek érdekeit szolgálnák, mint ahogy ez a *Psycho* esetében történt.)³ Kérdés, hogy mi az oka annak, hogy az olvasóközönség egy tekintélyes része következetesen úgy tesz, „*mintha lenne az* [tudniillik a valóság és a szöveg lehetséges világa közötti – azonosításon alapuló – megfeleltethetőség], *ami nincs*”. Természetesen nem lebecsülendő egy ilyen olvasói hozzáállás, hiszen jelzi a regénnyel szemben felmerülő alapvető értelmezői bizonytalanságot, amelyet még a „hivatásos” olvasók egy bizonyos hányada is úgy artikulált, hogy a regény minősége legalábbis kétséges.

Magyarországon Kulcsár Szabó Ernő figyelmeztetett elsőként (és talán egyedülként is)

¹ Jean BAUDRILLARD: A szimulákrum elsőbbsége (ford. GÁNGÓ Gábor) *Testes Könyv* I. 161-193. Szeged, ICTUS ÉS JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. (szerk. KIS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor S.K., ODORICS Ferenc)

² Vö.: „[...] I really believe that the readers are smart and sophisticated enough to realize that the author is not the narrator of his novels. Writing fiction is an act of imagination and fantasizing, and it's not relating in prose what you've been doing for the last two or three years.”

Az interjú olvasható a <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html> címen.

³ Emlékeztetőül: többek között az erőszakos, a pornográf és a szókimondó szöveghelyek okán vádolták főleg feministák azzal a képtelenséggel, hogy Patrick Bateman alakján keresztül „él és öl” a szerző.

arra, hogy „a »valóság« felől olvashatatlanak bizonyult” szöveg – és kiváltképp a második rész – paradox módon akkor válik megközelíthetővé, ha „a befogadás fölismeri, [hogy] az olvasást éppen annak teljesületlensége lehetetleníti el, ami létesíti: a jelentésképzés szándéka.” Szerinte azon a ponton, hogy az olvasóval ugyanaz történik meg, mint Victor Warddal, „az egész újkori világtapasztalat egyik alapismérve [eredeti és másolat, fikció és valóság szétválaszthatóságának a lehetősége] vesztí el érvényét.”⁴ Konkrétan ez azt jelenti, hogy az a gyakori befogadói reakció, miszerint a *Glamoráma* részben túlírt, részben unalmas szöveg, annak tulajdonítható, hogy a szimulákrum működése nem csupán a jelentésréteget, de a regényt mint textuális képződményt is meghatározza, azaz az olvasó nem regényt, hanem „regényimitációt” kap a pénzéért.

Az utóbbi kijelentés természetesen több szempontból vitatható, hiszen e szóösszetétel révén könnyen védhetővé válik bármilyen gyér képességű szerző bármilyen alacsony kvalitásokat felmutató munkája. A kifejezés azonban nem valamiféle relativizmus legitimizálását célozza; leginkább a regényt illető diszkurzusok terén (különös tekintettel a minimalizmus/újrealizmus „irányzatára”) lezajlott változásokra kívánok vele reflektálni.⁵ Ezenkívül a fogalom használata megkövetelné a definiálást, illetve elhelyezését az irodalomról szóló diszciplínák terminusaihoz képest. Mivel ez a jelen dolgozat kereteit meghaladó munkát igényelne, most megelégszem azzal, hogy csupán vázlatosan utalok azokra a (szöveg)jelenségekre, amelyek túlmutatnak a regény „hagyományos” fogalmán. Dolgozatom ezért a következőkben a jelentésréteg egyik meghatározó elemeként tételezett szimulákrum fogalmára koncentrálok, előbb Baudrillard tanulmányának néhány kérdéses pontját felmutatva, majd a *Glamorámát* elemezve.

Mivel az említett Baudrillard-tanulmány bizonyos pontjai kérdésesek a szimulákrum működését, mibenlétét és a fogalom használhatóságát illetően, egy összefoglaló kritikai olvasatot kísérek meg, amelynek során megpróbálok rámutatni a szövegben található ellentmondásokra, illetve összeolvasni a glasersfeldi ismeretelmélet markáns reprezentációját adó *Bevezetés a radikális konstruktivizmusba* című munka vonatkozó elemeivel.⁶

A Szimulákrum elsőbbsége megközelítésemben a világ és az észlelő/érezkelő szubjektum közötti viszonyt írja le. A szöveg cáfolja azt a hagyományos – metafizikus – felfogást, miszerint „a jel mélységében visszaadhatja a jelentést, hogy egy jel átváltható a jelentésre, és hogy valami [Isten, az igazság, vagy más totalizált entitás] ennek biztosítékául szolgál.” Megkérdőjelezi a kauzalitás szemléletének érvényességét; Baudrillard kifejezésével élve: búcsút int itt az egész metafizika, mivel nincs többé tükör a lét és annak megjelenési formái között, a valódi és fogalma között, vagyis az utánzás, a kettőz(őd)és, illetve a paródia jelenségei helyett a reálisnak a reális jeleivel való felváltásáról van szó, azaz minden reális folyamat

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő: Bret Easton Ellis: *Glamoráma. Élet és Irodalom*, 2000. VIII. 25., 17.

⁵ A klasszikus realizmus befogadó normáinak összefoglalóját adja Catherine BELSEY: *A szubjektum megszólítása* című tanulmánya (ford. PETE Klára). Helikon, 1995/1-2., 14-41.

⁶ Ernst von GLASERSFELD: *Bevezetés a radikális konstruktivizmusba*, (ford. SARANKÓ Márta). *Testes Könyv* 1., 91-111.



elnyomásáról önnön műveleti képmása által: ennek eredményeképp a valóság immár soha többé nem jöhet létre.⁷

Túl a fogalmak meghatározatlanságából és az inkább esszéigényű retorikából, illetve a hivatkozások, bizonyítások hiányából fakadó homályosságon, a legfőbb problémát a szimulákrum időbeli elhelyezhetőségében látom. A tanulmány többször él „a szimuláció, a szimulákrum kora” kifejezéssel, ami azt implikálja, hogy az emberiség történetében kijelölhető egy adott pillanat, ahonnan a szimulákrum kora számítandó; míg az ezt megelőző intervallumra a „valóság” megnevezés érvényes. Erre következtethetünk a kép fázisainak időbeli strukturálását elvégző szövegrész alapján.⁸

Találkozunk azonban egy ezzel homlokegyenest eltérő értelmezési lehetőséggel is, tudniillik, hogy a szimuláció lehetősége potenciálisan mindig is adva volt, vagy radikálisabban: mindig már a szimulákrum logikája működött a valóság „fedőneve” alatt. Ezt sugallja a képrombolók esetét taglaló rész,⁹ illetve a közelebbről meg nem határozott első-, második- és harmadrendű szimulákrumok¹⁰ megkülönböztetése. Szintén ide kapcsolhatjuk Borges idézett meséjét a Birodalmat lefedő térképről: hiszen semmi nem szavatolja (még Borges narrátora sem), hogy valóban a térkép pusztulásáról lenne szó: nagyon is védhetőnek látszik az az interpretáció, amely szerint eldönthetetlen, hogy a Birodalom vagy a térkép pusztul el.

A „mindig már szimulákrum” és a „szimuláció kora” két, egymást kizáró elméleti lehetőség; annak tétje pedig, hogy melyiket fogadjuk el, igen nagy. Abban az esetben, ha utóbbit mellett tesszük le a voksunkat (a „szimuláció kora” egyébiránt hangsúlyosabb a szövegben), el kell fogadnunk, hogy a valóság valóban soha többé nem jöhet létre, ami viszont magában rejti azt az elgondolást, hogy maga a valóság került „válságba”, a valóság az, ami változik. De: ha a valóság a változó Baudrillard egyenletében, vajon miért kéri számon például a mindenkori hatalmon és intézményeken a felelőtlen működést?¹¹ Arról nem is beszélve, hogy a kárhozott metafizika nemhogy búcsút intene, hanem egyenesen beint – a nyelven keresztül visszalopva magát – Baudrillardnak; valóságostul, mindenestül.

⁷ Mindezt BAUDRILLARD globálisan érti, azaz az élet minden területén érvényesülő folyamatként kezeli a szimulációt, amelyet azzal támaszt alá – és ez a tanulmány egyik interdiszciplináris vonása –, hogy például az irodalomtól elkezdve, az orvostudomány, a hadtudomány, a vallás, az etnológia, a történelem, a szórakoztatóipar, a politika tudományán át a gazdaság, a média, a biológia területeivel bezárólag, tehát igen széles horizontot szemmel tartva hozza. Másrészt térbeli értelemben vett globalitásról van szó: a szimulákrum kivétel nélkül mindenhol érvényesül.

⁸ Vö. BAUDRILLARD, 165. A kép fázisai: 1. egy mély realitás visszatükrözése; 2. a mély realitás elleplezése és eltorzítása; 3. a mély realitás hiányának elleplezése; 4. a kép önmaga tiszta szimulákruma.

⁹ Vö. BAUDRILLARD, 163-164.: „Mert talán tudták, hogy a kép semmit sem jelenít meg, pusztán játék, de éppen ez az igazi játék. S azt is tudták, veszélyes leleplezni a képeket, mert azt leleplezik, hogy mögöttük nincsen semmi.”

¹⁰ Vö. BAUDRILLARD, 161.

¹¹ „Új erőre kapni a halálban, újraindítani a körforgást a válság, a negativitás és az anti-hatalom tükrében – ez egyetlen alibi-megoldása minden hatalomnak, minden intézménynek, hogy megtörje felelőtlenységének, alapvető nem-létének, már-látott és már-meghalt jellegének ördögi körét.” Vö. BAUDRILLARD, 175. (Kiemelés tőlem. Gy. G.)

Ha ellenben az első lehetőséget választjuk, elfogadva, hogy a szimuláció mindig is alapvetően jellemezte a valóságot, csupán a technikai apparátus, a globalizáció és a média révén ez ma már könnyebben belátható, kérdéses, hogy a francia szerző miért használja fogalmait olyan botrányos kétértelműséggel. Hiszen „[a] valóság soha többé nem jöhet létre” így azt jelentené, hogy az a viszony, amely a szubjektum és a valóság között áll fenn, és amely – a korábbi metafizikai elképzelések szerint – a reális és a reális jeleinek azonosításán alapult, tarthatatlanná vált.

Ezen a ponton a baudrillard-i episztemológia megfeleltethetőnek tűnik – igazolandó egyúttal az utóbbi értelmezést is – azzal a konstruktivista horizonttal, amely az ismeretelmélet fő stratégiáját nem a valóság tükrözésében, hanem inkább a világmodellek konstruálásában látja artikulálhatónak. A megismerés, ahogy Glaserfeld fogalmaz, nem a magánvaló világ leírása (hiszen ekkor szükségünk lenne egy kritériumra, amely alapján képesek lennénk megítélni, hogy mikor helyes/igaz egy leírás), tehát nem az ontológiai valósággal való ikonikus egyezés keresése, hanem olyan „passzoló” viselkedés- és gondolkodásmódok keresése, amelyek kizárólag az átélésünk világában levő tapasztalatok rendjét és organizációját érintik a valóságot, mint világ-modellt, mi magunk konstruáljuk. A „szimuláció kora” itt végképp értelmét veszíti, helyette az emberiség tudatosodási folyamatának egy olyan stádiumáról lehetne beszélni, amikor megszületik az igény, hogy a valóság minél pontosabb tükrözése helyett világmodellek konstruálásban gondolkodjunk, de amikor még a metafizikai hagyomány is erősen érezteti a hatását, és a szubjektumok nem feltétlenül számolnak e hagyomány diktálta ismeretelmélet zsákutcaival.

Végző soron az látszik a legvalószínűbbnek, hogy Baudrillard egy válság körvonalazására tesz kísérletet tanulmányában, két ismeretelméleti paradigma a köznapokban is tetten érhető küzdelemről számolva be, illetve megállapítja a metafizikai hagyományból táplálkozó episztemológia anomáliáinak mindinkább feltűnő létét.

Alábbi elemzésemben azt próbálom bizonyítani, hogy a *Glamoráma*¹² e válság szépirodalmi igénnyel megírt „dokumentációját” nyújtja.

Az 1998-as *Glamoráma* jól mutatja azokat a szövetsajátosságokat, amelyek a szerző védjegyeként már korábbról is ismerősek lehetnek. Összemérve az előző alkotásokkal, valóban a hasonlóságok tűnnek fel először: a főszereplő az egyes szám első személyű elbeszélés révén egyúttal narrátor is; a szereplők sikeres, gazdag, „esztétikus” emberek, vagy erre törekednek; a megjelenített lehetséges világ Amerika, ezen belül New York társasági elitjének világát idézi; a karakterek legfőbb attribútumait pedig ezúttal is a fogyasztói társadalom élenjáró márkái jelölik. Az ellisi regénypoétika aspektusából az egyező vonások különösen a *Glamoráma* és az *Amerikai Psycho*¹³ párhuzamában lehetnek relevánsak, a fentiekén kívül például a főszereplők jellemének ellentmondásai kapcsán. A mi szempontunkból azonban sokkal fontosabbak a különbségek; egészen pontosan az, hogy a *Glamoráma* hozott-e valami újat a korábbi szövegekhez képest, vagy csupán egy megszokott elemeket felmutató alkotásról, az *Amerikai Psycho* „light” változatáról beszélhetünk.

¹² Bret Easton ELLIS: *Glamoráma* (ford. M. NAGY Miklós) Európa Könyvkiadó, Bp., 2000.

¹³ Bret Easton ELLIS: *Amerikai Psycho* (ford. BART István) Európa Könyvkiadó, Bp., 1999.



Ellis egy interjúban a *Glamoráma* legfőbb újdonságát a cselekményben, illetve abban jelölte meg, hogy a szövegnek „*van narratívája*”, ami szerinte a témaválasztással, nevezetesen az „*összeesküvés*” (conspiracy) témájával függ össze.¹⁴ A *Glamorámát* megelőző regények ismeretében nyilvánvaló – bár az interjúból ez nem derül ki –, hogy itt nem egy metafikciós gyakorlatnak egy történetközpontú, lineáris ívű poétikával való felcserélésére kell gondolnunk;¹⁵ a változás inkább azon mérhető le, hogy a *Glamorámában* egy nagy narratíva (az összeesküvés) szervezi a cselekményt, ellentétben az *Amerikai Psychóval*, amelynek tárgya (egy sorozatgyilkos yuppie „vallomása”) az egymáshoz lazán kapcsolódó mikronarratívák alapján felépülő regénystruktúrájának kedvez.¹⁶ Mivel a befogadás tapasztalatai azt mutatják, hogy e nagy narratíva (miben)léte nagyon is kétséges, legalábbis a hagyományos értelemben, és mert a szerzői intenciókat szokás – okkal – némi szkepszissel kezelni, javasolom, vizsgáljuk meg a történetet részletesebben.

A helyszínek alapján a *Glamoráma* két nagyobb, egymástól élesen elkülönülő tartalmi egységre bontható; a markáns tagolást látszólag az igazolja, hogy egyrészt a főszereplő célja és a történet irányultsága megváltozik, másrészt a második rész mintegy lerántja a leplet a szöveg lehetséges világáról, szinte teljes egészében módosítva a szöveghorizont (vagy ha úgy tetszik, az olvasó elvárásai horizontján konstituálódó jelentés) jellegét. A botrányba fulladt klubmegnyitót követően Victor egzisztenciája finoman szólva ellehetetlenül, egy 300.000 dolláros megbízás azonban úgy tűnik, kirántja a maga keverte slamasztikából: így kerül a főszereplő New Yorkból Európába, ahol a feladata egy Jamie Fields nevű színésznő felkutatása lesz. A színésznőről viszont kiderül, hogy egy olyan modellekből álló terrorista csapat tagja, akik kegyetlen merényleteket hajtanak végre különböző közéleti személyiségek, épületek, repülőgépek ellen. Az összeesküvés – amely a regényben Victor erőszakos szervezésével veszi kezdetét –, lényegét tekintve olyan társulás, amely egy adott, a hatalom által illegitimnek, törvénytelennek minősített cél elérésére szövetkezik. Az összeesküvés atmoszféráját lényegéből fakadóan a titok, az enigmatikusság jellemzi. Talán nem mondunk újdonságot, ha feltételezzük, hogy egy összeesküvést tematizáló regénnyel kapcsolatos olvasói elvárás az aktuális enigma körül fog szerveződni, vagy másképp megfogalmazva, a befogadást az enigma felfejtésének, a titoktalanításnak az ígérete (pl. allúziók formájában) teszi érdekeltté. Az tehát, amit Catherine Belsey állít a klasszikus realizmus történetiségéről, többszörösen érvényesnek tűnik esetünkben: a gyilkosságot, háborút, szerelmet, utazást elbeszélő szövegek egyik lehetséges eszköze az enigma,¹⁷ míg egy összeesküvésről szóló szövegnél éppen fordított a helyzet, hiszen itt az enigma tétéleződik fő témaként, az összes többi pedig a kifejtés, a történetiség szolgálatában ennek rendelődik alá.

¹⁴ Vö. „I haven't finalized it yet, but I really do think that, because I wanted to write about a conspiracy, the plot just flowed from that.” In. <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

¹⁵ Mint például Paul AUSTER-nél a *New York trilógiát* követően megfigyelhető egy ilyen tendencia.

¹⁶ Az *Amerikai Psycho* kapcsán ez az idő kezelésére is érvényes, a szöveg akár több év történéseit is felölelheti, míg a *Glamoráma* cselekménye maximum másfél-két hónap, az idő múlása pedig szövegszerűen is jelzett.

¹⁷ Vö. BELSEY, 25.

Ilyen, az enigmatikusságra utaló önreflexív (és ezért bizonyos értelemben metasztintű) szövegrésszel találkozunk a *Glamoráma* elején:

„[...] úgyhogy nem akarok egy csomó süketelést, csak a sztorit, áramvonalasan, színezés nélkül, a velejét: ki, mit, hol, mikor, és ki ne felejtse a miértet sem, bár a száználmas ábrázatok láttán az a határozott benyomásom, hogy a miértre nem kapok választ – na, gyerünk, a rohadt életbe, mi a sztori?” (13.)

A „mi a sztori?” úgy vonatkozik a szövegbeli történésekre, hogy egyúttal jelzi az elbeszélő és az elbeszéltek közötti távolságot. E gesztus azért érdekes, mert megismétli a jelen idejű narráció¹⁸ immanens funkcióját: a jelen idő implicit módon azt fejezi ki, hogy „minden esemény éppen »most«, az olvasásunk alatt”¹⁹ történik, az elbeszélőnek tehát nincs rálátása a történet egészére, mindig csak az aktuális eseményekre képes reflektálni. A „mi a sztori?” ugyanezt a viszonyt képzi meg, szó szerinti jelentése: „nem tudom, hogy mi a sztori, valaki mondja meg”; ugyanakkor paradox módon a narrátor csupán az „éppen most”-ot megengedő tudatlanságát ássa alá: hogyan lehet, hogy egy személy, akinek kizárólag a jelenre vonatkozólag lehetnek csak ismeretei, tud a – jövő ismeretét feltételező – sztoriról? Ezáltal az egyszerű jelen idő sugallta viszony elbeszélő és elbeszélte között alapjaiban rendül meg, létrejön a már említett távolság,²⁰ amely lehetővé teszi, hogy a szövegnek egy metasztintet is tulajdonítsunk (azaz egy olyan síkot, ahol a szöveg illetve a befogadás működésének hogyanja van kódolva). A narratív struktúrában több, ehhez hasonló ellentmondást találhatunk, amikor is a motivált én-elbeszélő olyan tudást mutat fel, amelyet nem lehet a saját tapasztalataival, tanúk „jelentésével”, vagy a „reading off” technikával (amikor a szereplők külső megnyilvánulásából következtet az elbeszélő) magyarázni. Ezt a kialakult paradox helyzetet jól reprezentálhatja egy másik példa:

„felpattanok a Vespámra, berúgom, és elsőprök a Park Avenue-n, anélkül hogy visszanéznék, pedig ha visszanéznék, láthattam volna, hogy Lauren ásít, miközben leint egy taxit.” (164. Kiemelés tőlem. Gy. G.)

Érdemes még egy szempontból szemügyre venni a metasztintet biztosító szövegrészt. Azt, hogy a kérdések itt valóban egy későbbi enigma alakzatának megjelenési lehetőségét hordozzák magukban az olvasó elvárásai horizontján, bizonyítja többszöri ismétlődésük az összeesküvés kibontakozásáig:

„Szünet, újabb slukk, aztán lehajtom a fejem, és úgy fújom ki a füstöt, hogy ne menjen az

¹⁸ A szöveget ritkán múlt idejű visszaemlékezések törik meg.

¹⁹ Vö. BELSEY, 30.

²⁰ A jelen diegézisét akaratlanul bomlasztják még az idő kezelésével kapcsolatos problémák: az olvasó ismeretei és a szöveg információs bázisa között lehetnek kizáró ellentmondások: pl. 2pac Shakur rapsztár, aki élő szereplőként jelenik meg a szövegben, a regény kiadását követően halt meg egy utcai lövöldözésben.



arcába. – Ööö... mi a sztori?" (59.) és „– Na gyerünk, mesélj! Mi, hol, mikor, ki? – Felfigyelt rá valaki, hogy a legfontosabb kérdés nem hangzott el? A »miért«?" (98.)

A kérdések első fejezetben való elhelyezése azt indukálja, hogy a szöveg előbb-utóbb válasszal fog szolgálni. Az első fejezet – amely az első tartalmi egységet öleli fel – végkicsengése látszólag az összes feleletet megadja. Ezek szerint a regény középpontjában Victor karrierje állna (hiszen a szövegnek már majdnem a felén túljutottunk), a karrierregények tradicionális „egyszer lenn, egyszer fenn”-séma szerint pedig most következne Victor felemelkedése, F. Fred Palakon megbízatása révén. Mint korábban jeleztük, a második, Európában játszódó rész azonban totálisan dekonstruálja eddig felépített koncepciókat, akárcsak majdan az összeesküvéssel kapcsolatos elképzeléseinket (erről később még bővebben). Előbbire finom utalások:

„– Te azt hiszed, mindent tudsz, Chloe [Victor „hivatalos” barátnője]. – Hát nálad, bazmeg, sokkal többet tudok – mondja. – Mindenki sokkal többet tud, mint te, és ez nem frankó.” (229.), illetve ennek variációi: „– Minden, amit tudsz, tévedés – mondja [Chloe]. – Minden, amit tudsz, tévedés.” (254.); „Mert minden, amit tudsz, tévedés, és mindenki okosabb nálad [mondja Damien, Victor főnöke is].” (256.)

Mielőtt részletesebben rátérnénk az európai színtér eseményeire, tekintsük át tömören, hogy mi az, amit az első fejezet alapján tudunk. Az a lehetséges világ, amelyben Victor modellként és színészként él, illetve egy klub megnyitásának részleteit felügyeli (nem mellesleg egy saját klub megnyitásának az ötlete is szerepel tervei között), meglehetősen homogén, mind a színre lépő karaktereket, mind az eseményeket illetően. Az *Amerikai Psycho*val ellentétben, ahol a közéleti emberek közül főleg üzletemberek életébe nyerünk betekintést, itt – a cím ígéretét beteljesítve – a szórakoztatóipar jeles tagjai szerepelnek. A yuppie-k valóságához képest itt nem válnak lényegessé a társadalmi különbségek (lásd az *Amerikai Psycho* vonatkozó fejezeteit és a hajléktalanok állandó emlegetését), a *Glamorámában* mindenki egyformán jólöltözött, gazdag, sikeres, vagy minden esélye megvan ezen tulajdonságok birtoklására. A cím azonban megtévesztő, hiszen a több száz híresség, akiket a regény felsorakoztat, szinte semmilyen szerephez – azon kívül, hogy vannak – nem jutnak. Funkciójuk egy-két mikronarratíva „színesítésében” merül ki a róluk szóló pletykák, aranyköpések elmesélésével.²¹ Egy-két kivételtől eltekintve még csak meg sem szólalnak, általános jellemzőjük a statikusság. Míg az *Amerikai Psycho*ban csak a tárgyak, márkák végeláthatatlan sorolása folyt, addig a *Glamorámában* a színészek, sportolók, a divat neves személyiségei stb. is erre a sorsra jutnak. Jelentőségük (hogy híres emberek) egyrészt azzal vész el, hogy mint jelölők, a tárgyak és márkanevek szintjére redukálódnak, másrészt pedig azért képtelenek elnyerni jelentésüket (hogy a világ egyéb entitásaihoz képest különleges státuszú személyek, jel- és hírértékük magasabb az „átlaglétézőknél”), mert egyszerűen

²¹ Pl. „– Tudjátok, mit mondott Antonio [Banderas] Melanie Griffithnek, amikor először találkoztak? – Enyém dákó nagyobb, mint el daco de Don?” (105.)

nincs mihez/kihez képest viszonyítani kiemeltségüket a szövegbeli jelölők rendjében: ahol tehát jelentős-ségük egymást oltja ki. Az, hogy a narrátor aktuálisan „hírességeket” említ, lényegében értelmetlen; a hírességek világában a kifejezés relativitását két idézettel is megvilágíthatjuk:

„Tömve van a bár: fehér srácok rastafrizurával, fekete lányok nirvánás pólóban, grunge nehézfűk, tüsi hajú body building-királynők moherben és neonban, Jamie Dickerson, testőrök és modelljeik [...]” (50.) és „[...] az edzőmet, Reedet épp filmezi a „Buliájánló” stábja, a hírességek edzőiről szóló anyagot forgatnak, olyanokról, akik híresebbek, mint a hírességek, akiket edzenek [...]” (83. Kiemelések tőlem. Gy. G.)

Egyetlen fontos szerepük a narratívában a populáris kultúra viszonylatában lehet. A diszkurzus, amely meghatározza a párbeszédet, a szereplők közötti kapcsolatot (és az olvasó megértését) a populáris kultúra intertextusként érthető korpusza.

Az eddig mondottak ellenére azonban nem feledkezhetünk meg arról, hogy a *Glamoráma* jelölőstruktúrája bizonyos értelemben korrelál a mi aktuális világunkkal. Ezen a ponton, úgy látszik, a dolgozat önmagát cáfolja, hiszen vizsgálódásunknak mindjárt az elején jeleztük, hogy a referenciális azonosításokat preferáló olvasói stratégiákat tudományosan jól cáfolható és ezért elvetendő megfontolásként kezeljük. Mégis, mivel az említett kapcsolatnak nem feltétlenül kell azonosításon alapulnia, a továbbiakban is kitartunk elképzelésünk mellett. A radikális konstruktivizmus ismeretelméletének fiziológiai alapjait kidolgozó Humberto Maturana felfogásában ugyanis az élő rendszerek (az emberek) a tárgyakkal, eseményekkel és folyamatokkal való interakciója során nem az entitásokkal (a dolgokkal, személyekkel) kerülnek kapcsolatba, hanem a szenzorikus receptorok által begyűjtött neurológikus jelekkel. Ebből következően tapasztalati világunk is az ilyen jeleknek a szimbolikus (azaz a nyelv) segítségével reprezentált struktúrája, ami annyit tesz, hogy az aktuális világot szükségszerűen mindig már – persze nem okvetlenül tudatosan – textusként kezeljük.²² Így amikor bármely szöveg lehetséges világa, illetve a mi aktuális világunk közötti viszonyra kérdezzük rá, mindig már a jelölők közötti kapcsolat hogyanjára vagyunk kíváncsiak.

Ezúton egyszerre kerüljük ki a jelölő-jelölt vitatható azonosságát állító diszkurzusok zsákutcáját, és kapjuk meg azt a pozíciót, ahonnan a recepcióesztétika elméleti koncepciója²³ az irodalom és a gyakorlati élet megfeleltethetőségére pragmatikusan is igazolhatóvá válik.

²² Az autopoietikus rendszerek elméletének tömör összefoglalóját lásd ODORICS Ferenc: *Empirizmustól a KONstruktivizmusig* 63-67. ICTUS, Szeged, 1996.

²³ Vö.: „A megértés mindig egy kérdésfeltevés, 'a tudakozódás miszerintje' alapján tájékozódik, s így a dolog előzetes megértése irányítja, mely a kérdező érdekeltségén alapul. Minden megértő interpretáció előfeltételezi, hogy 'ez az érdek valamiképp az interpretálandó dologban is eleven, s kommunikációt létesít a szöveg és az értelmező között'.” (BULTMANNt idézi JAUSS.) Hans Robert JAUSS: *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához* 196. (ford. BONYHAI Gábor) In. *Helikon* 1981/2-3., 188-207. (Kiemelés tőlem. Gy. G.)



Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a sztárok százait felvonultató *Glamoráma* megértésében a populáris kultúra (textusként vagy intertextusként értett) történéseinek, jeles résztvevőinek, diszkurzusainak ismerete lesz alapvető követelmény; a jelölők egyeztetése pedig intertextuális stratégiát kíván meg. A populáris kultúrának a *Glamoráma*ban tétéleződő modellje szerint ez a tér nem tagolható aktív és passzív, termelő és fogyasztó rétegekre. Mindenki potenciálisan és egyszerre termelő és fogyasztó, a portásoktól, pincérektől kezdve a befutófélben lévő modelleken és színészeken át az „igazi” sztárokig. A hierarchia a siker tengelyén szerveződik, ez azonban nem jelenti, hogy az elért siker állandó pozícionáltságot eredményezne: nem csupán a populáris kultúra termékei, tárgyai reprodukálhatóak, sokszorosíthatóak, felcserélhetőek, hanem az intézmények és a kulturális történelemben résztvevők is.²⁴ Ezt a siker értékelhetőségének pillanatról pillanatra cserélődő feltételeire lehet visszavezetni: a feltételek azonban olyan gyors ütemben változnak, olyannyira relatívak, hogy a játékszabályok követése lehetetlen, hacsak nem az állandó változás meghatározta – ellentmondástól sem mentes – mozgáshoz nem igazodik valaki. A következő terjedelmesebb idézet világosan szemlélteti, hogy mire is gondolunk, amikor azt állítjuk, hogy a siker nem a megértést, hanem az alkalmazkodást követeli meg:

„– Úgy értem – folytatja JD, hogy szerintem viszonylag menő.

– De a menő már nem menő – magyarázom. [...]

– Hogy micsoda, Victor?

– A nem menő a menő. Világos?

– A menő... többé nem menő? – kérdezi JD. – Erről van szó? [...]

– Nem. A menő nem menő. A nem menő a menő. Egyszerű, nem? [...]

– Victor, különben is tiszta ideg vagyok – mondja. – Ne csináld ezt velem!

– De hát ezen gondolkodni se kell. A nem menő a menő. A menő nem menő.

– Várj, oké? A menő nem menő? Ezt eddig jól mondom?

– Helyes. A nem menő a menő.

– De akkor pontosan mi a menő? – kérdezi JD, és pára gomolyog ki a szájából.

– A nem menő, JD.

– Szóval... a menő nem menő?

– P-pontosan. – Olyan hideg van, hogy csupa libabőr a bicepszem.

– De akkor mi nem menő? Ami nem, az mindig igen? Hogy van ez konkrét esetekben?

– Ha szükség van rá, hogy ezt definiálják, akkor lehet, hogy rossz bolygóra pottyantál – motyogom.” (28-29.)

Victor Ward ezen a ponton mint a szövegvilág legfőbb törvényszerűségének ismerője, vagyis mint autoriter személy jelenik meg, ami azért is meglepő, mert a jelentőségüket

²⁴ A hasonlóságra példa: „[...] és mindannyian műzlit eszünk, és mindönknek van pofaszakállja, és minden frankó meg tuti volna, ha nem lenne ilyen korán.” (69.) és „Mindannyian kábé egyformán nézünk ki: helyes arc (egy kivétellel), szuper test, klassz séró, finom metszésű száj – hipermodern srác vagy csibész kölyök, ki hogyan kéri.” (88.) és „[...] és az összes srác annyira hasonlít, hogy egyre nehezebb megkülönböztetni őket.” (95-96.)

elveszített sztárokhöz hasonlóan statikus karakter, akinek jellemében semmiféle állapotváltozás nem zajlik le, holott mind egzisztenciáját, mind környezetét tekintve a dolgok jelentős átértékelését megkövetelő események történnek. Az egyik magyarázat, hogy épp jelentéktelensége okán lesz a regény kitüntetett személye, annál is inkább, mivel saját bevallása szerint nemzedékének egy jelentős részét képviseli. (203.) Ez felveti azt az interpretációs lehetőséget, hogy a *Glamoráma* generációs regény volna, ahol a korábban pontosan nem definiált „mindenki” a harmincon aluliak táborát jelentené. Bár a szöveg tartalmaz olyan allúziókat, amelyekből a nemzedékek közötti feszültségre következtethetünk, csupán egyetlen markáns alak képviseli a harmincon felülieket, Victor apjának személyében. A kettejük közötti ellentét látszólag alkalmat ad arra, hogy a szöveget generációs regényként értelmezzük, ahol a két pólust a hagyományos értékfelfogásban élő apák és a jelek resznifikációját preferáló fiúk jelentenék, és ahol a populáris kultúra kedvezményezettjei értelemszerűen az utóbbiak lennének.

A cselekménybeli fordulat (az összeesküvés konkretizálódása) mellett a második tartalmi egység egyik legfontosabb tényezője, hogy Victor mind hatalmi, mind narratori pozíciójában elveszíti autonómiáját. A forgatócsoportok, filmes stábok, fotósok már a kezdetektől meghatározzák a *Glamoráma* ábrázolt tárgyiasságainak rétegét,²⁵ aminek funkciója szemléltetést abban merül ki, hogy megalapozza a hírességek világának hangulati töltését (hitelessé téve az ábrázolást), egyúttal utalva a média köznapi, általános jelenlétére. Az első fejezet végén azonban a filmes stábok mintegy „átveszik” az irányítást; az első konkrét utalás erre:

„[...] aztán mindketten elhallgatnak, és a rendező odahajol hozzám, és figyelmeztet: – Nem látszol elég feldűltnak – ami egyben a jel, hogy kimenjek a Florentből.” (243.)

Ettől kezdve Victor rendezői utasítások alapján cselekszik, elbeszélése pedig forgatókönyvek szövegeinek az ismétlésére redukálódik. Azáltal indul be a szimulákrum logikája, hogy a forgatások leírásai a történet szerves részeivé válnak, amelyet Victor beszél el, amely narráció forrása viszont a scenáriók szövege, ezen a ponton eredeti és modell, reprezentált és reprezentáló között végképp törlődik minden határ. Bár az imént forrásként jelöltük meg a scenáriókat, ami a fenti oppozíciók érvényességét sugallja, a más-más forgatókönyvek és egymást váltó stábok (utóbbiak likvidálják is egymást), az önmagukat játszó színészek, a színészeket játszó színészek, a színészek hasonmásai (vagy: a színészhasonmásokat játszó színészek?), akik saját halálukat játsszák el, a hullákon paradicsomlével keveredő igazi művér mégiscsak arról győznek meg bennünket, hogy a narratívának nincs biztos kezdőpontja.

²⁵ EGY KLUB SZÜLETÉSE címmel videofilmet forgatnak a klub megnyitásának részleteiről (14.); Victor interjút ad az MTV-nek (Music Television) (203-206.); ezenkívül a főszereplő igyekszik megszerezni egy szerepet a Rájahajók II. című filmben; mint modell, foglalkozásából adódóan is nagy szerepe van az életében a vizuális médiának.



Félreértés ne essék: a szimuláció nem ötletszerűen, a megadott oldalszámtól lesz az ábrázolt világ legfőbb jellemzője; ez az értelmezési lehetőség csupán ettől kezdve nyer *kontextuális* megerősítést, illetve kapnak értelmet az olyan célzások²⁶, amelyekből arra következtethetünk (bár a mindent uraló szimuláció miatt ebben sem lehetünk teljesen bizonyosak), hogy a narratíva tulajdonképpen egy filmforgatókönyv szövege. Ha pedig még ez sem elegendő bizonyíték a *Glamoráma* világának eredendően szimulációs jellegére, lapozzunk Victor utolsó visszaemlékezését tartalmazó részhez, amelyben Chloéval való megismerkedésük első pillanatait elevenednek meg:

„– Akarod tudni, hogy végződik ez az egész? – kérdezte Chloe, lehunyva a szemét. Bólintottam. – Vedd meg a jogokat – suttogetta.” (655.)

Az olvasó úgy sétál be a szöveg kelepccéjébe, mint Victor a terroristák (?) csapdjába: csak mikor az értelmezhetőség totális kudarca fenyeget, válik mindkét részről nyilvánvalóvá a választott stratégia használhatatlansága. Az olvasónál ez a referenciális megfeleltetésekre törekvő befogadás, illetve a valóság-fikció dichotómikus modelljének feladásával jár. Victor esetében viszont a szimuláció-elvű világ veszélyeinek tapasztalata sem hoz váltást. Az új rend ellehetetleníti identitását: egyrészt már korábban, egy számítógépes manipuláció segítségével olyan film készül róla, amely terhelő bizonyíték ellene, mint Sam Ho, a koreai nagykövet fiának brutális gyilkosa ellen. Másrészt, miközben Bobby Hughes (a modellekből verbuválódott terrorista sejt feje) tehetetlen bábjaként maga is közreműködik a véres merényletek végrehajtásában, helyét egy tökéletes hasonmás foglalja el New Yorkban. Azok az utalások, amelyek minduntalan azzal szembesítik Victort, hogy mindig valahol másutt, más emberekkel volt, a végletekig hajtott, a szubjektumot sem kímélő kicserélhetőség elvére épülő populáris kultúra allúzióiként nyerik el értelmüket. A kicserélhetőség motívuma nem csupán a történet szintjén tűnik fel, hanem radikális változást hoz a narratív struktúrában is azáltal, hogy a hasonmás lesz a teljes 5. fejezet elbeszélője.

Bár Victor végez Bobby Hughes-zal (a többieket már korábban Bobby likvidálta), ez sem az összeesküvés enigmájának feloldását, sem az összeesküvés végét nem vonja maga után, ami ismételten megerősít bennünket abbéli elképzelésünkben, hogy ennek a világnak nincs olyan eredője, nullpontja, amely vagy aki mintegy képes uralni, befolyásolni a dolgok menetét.

A konspiráció céljával kapcsolatos – szereplői – válaszok egymást oltják ki. Az 5. fejezet tanúsága szerint megdől a talán legvalószínűbbnek tetsző ilyen értelmezés is, miszerint az események mögött Victor apja állt volna: hiszen egy közreműködő, kompromisszumokra hajló, az egyetemet újra elkezdő fiút „kap vissza” (a tékozló fiú szimulákrumtól ihletett parafrázisa?), aki ráadásul Dosztojevszkijt is újraolvassa (615.),²⁷ mégis, úgy tűnik, minden

²⁶ Pl. „Ez egyszerűen elfogadhatatlan forgatókönyv, bébi, de most éppen egy automata bankban vagyok a Vespámmal [...] (31.); „Szünet, közben végiggondolom ezt a scenárió[...]] (32.); „Az aláfestő zene Duran Duran – a középső korszakuk.” (37.) (Kiemelések tőlem.)

²⁷ Mintha az olvasó is ugyanezt tenné a hasonmással kapcsolatban. Vö. F.M. DOSZTOJEVSZKIJ: *A hasonmás*. (ford. GRIGÁSSY Éva) Magyar Helikon, Budapest, 1974.

marad a régiiben. Tovább folynak az üldözések, a gyilkosságok, Victor hasonmása pedig Lauren Hynde-dal (aki valójában egy Eva nevű ügynök) továbbra is neveket, kódokat, jelszavakat memorizál, akárcsak korábban a terroristák. A történet összeesküvés-szagú marad, mi több, az olvasó benyomása, hogy feltehetően az összeesküvés mindig is létezett, bárha közelebbről meg nem határozott célok nélkül; erre vall Victor utolsó előtti visszaemlékezése:

„Sean egyszer csak azt suttogta a fülemben: – A srácok mind azt mondják, hogy Jamie egy kém. – Benned is megvan hozzá minden – suttogta Jamie a másik fülemben. [...] a távolban – a Világvége felé mögöttünk – ott volt egy filmes stáb. Úgy tűnt, mintha nem tudnák eldönteni, merre is kéne menniük, de amikor Jamie intett nekik, felénk irányították a kameráikat.” (640.)

Összességében elmondható, hogy az olvasó elvárásai nem teljesülnek az enigma felfejtése kapcsán.

Elmondható, hogy a regény összes ígérete az enigmára vonatkozólag beteljesületlen marad, sőt, az sem világos, hogy egyáltalán mi az enigma.

Elmondható, hogy – Victor korábbi, s időközben befutott zenekarát idézve – „[s]emmi se történt”, illetve jóval az olvasás előtt már minden megtörtént.

Elmondható, hogy a ki, mit, hol, mikor, miért kérdések feltehetőek a *Glamoráma* olvasása folyamán, de nincs sok értelme: nem fogunk választ kapni rájuk.

Elmondható, hogy a szerző regényként adta közre ezt a szöveget, amit viszont csupán önmaga szimulákrumaként – amely úgy tesz, mintha lenne az, ami nincs [a szöveg, mint regény] – tudjuk olvasni, vagy még inkább: ami önmaga szimulákrumaként *olvastatja magát*.

Mindez elmondható, de csak egy dologban lehetünk biztosak: „A csillagok igaziak.”